

Casa come me.

Villa Malaparte: storia di una metafora annunciata

Mariacarla Molè

Laureata in filosofia del linguaggio all'Università degli Studi di Siena e specializzata in semiotica all'Università di Torino. Diplomata a Campo corso per curatori della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, ha lavorato alla scrittura, all'editing e alla traduzione di testi curatoriali.

mariacarla.mole@gmail.com

There are countless metaphors that have tried to solve villa Malaparte's architecture in Capri. Designed by an architect, Adalberto Libera, and built by a man of letters, Curzio Malaparte, the architectural history of the villa remains a contentious issue. This is presumably one of the reasons why the villa is so iconic. Its uniqueness gave rise to a proliferation of metaphors that try to answer the meaning of the architecture. It will be considered the metaphor of the *house as a ziggurat*, in relation to the image of architecture that represents the pillar that separates heaven from earth. Thereafter it will be tackled the possibility of an analogy with the architecture of the Greek theatre, in light of the immersion in the natural elements, that is characteristic of the classical tragedy. Then the villa will be examined *as a prison*, on the basis of Malaparte's experience of confinement and immersion in Lipari's landscape, linked to the extraordinary nature of Capri and its condition of isolation. The possibility of reading the architectural project as an intersemiotic translation is therefore analyzed, starting from the relationship with the pages from *La Pelle*, in which the villa is described. Semiotic analysis can be fruitful in grasping the condensation of metaphorical figures related to villa Malaparte, in order to approach the meaning.

153

Prologo

Si crede di sapere tutto su villa Malaparte, ma è difficile dire da cosa abbia avuto origine il suo mito, se dal suo proprietario Curzio Malaparte, se dalla collocazione nell'isola di Capri, o se dal progetto architettonico di Adalberto Libera. Negli anni la villa è stata protagonista di servizi su riviste di architettura e design, nonché set di innumerevoli film e spot pubblicitari. A sentirla nominare infatti possono essere diverse le immagini che si materializzano nella nostra memoria, alcune più prepotenti, altre più sfocate. Brigitte Bardot che prende il sole in cima alla terrazza della villa, coperta solo da un libro aperto, nel film *Il Disprezzo* (Jean-Luc Godard 1963). Un vecchio Marcello Mastroianni nei panni di Malaparte che accoglie gli Alleati nel salone principale, nel film *La Pelle* (Liliana Cavani 1981). Una casa rossa a forma di nave allungata su uno scoglio dell'isola di Capri, in qualche rivista. Kate Moss sdraiata sull'iconica gradinata, per una campagna di Yves Saint Laurent del 2018.

Questo racconto vive del gusto di raccogliere le voci e le immagini intorno alle quali si sono intrecciate le metafore che hanno tentato di cogliere il significato di villa Malaparte. Molte cose verranno tralasciate, tante toccheranno le rive del dubbio piuttosto che quelle della verità. Tracciando quelli che Nietzsche avrebbe definito «arcobaleni di bugie tesi su falsi cieli» (Nietzsche 1982).

Un luogo, due autori

Il principio è Curzio Malaparte. Pseudonimo di Kurt Suckert, ha vissuto nell'arco della sua esistenza molte vite, riassumendo in sé le contraddizioni del '900. Nato il 1898, ha combattuto le due guerre mondiali, è stato giornalista vicino al fascismo, scrittore politico, di teatro e di romanzi, regista, e autore di *Kaputt* e *La pelle*. Il 19 Luglio 1957 muore e il giorno dopo il New York Times [1] riporta la notizia e nel sottotitolo dipinge Malaparte come colui il quale aveva favorito l'ascesa di Mussolini ed era stato incarcerato su richiesta di Hitler. Segue un ritratto dal quale emerge un personaggio assai controverso. Un uomo vissuto da protestante e condannato dal Vaticano per il suo romanzo *La Pelle* che qualche giorno prima di morire avrebbe chiesto di ricevere il sacramento del battesimo. Un uomo che non avrebbe mai rinnegato di essere stato vicino al fascismo e ai fascisti, come emerge dalle sue stesse parole:

dal 1922 al 1931 sono stato fascista (una cosa che non ho mai provato a nascondere), come del resto lo erano tutti i ragazzi della generazione della guerra. [...] Nel 1931 mi sono rivoltato contro Mussolini e i fascisti per diverse ragioni, i Patti Lateranensi è stata una. Sono protestante di una vecchia famiglia protestante. (New York Times, 20 Luglio 1957, traduzione mia)

Un uomo che nel 1920 si interessa alla rivoluzione comunista, e come direttore della Stampa di Torino, spende delle settimane in Russia come corrispondente del suo giornale, e nel 1930 pubblica *Intelligenza di Lenin*, inteso come il tentativo di spiegare il leninismo. Malaparte tornerà in Russia un'ultima volta nel 1956, l'anno del rapporto di Chruščëv sugli errori di

[1] <https://www.nytimes.com/1957/07/20/archives/malaparte-dies-italian-writer-author-of-kaputt-who-aided-mussolinis.html?searchResultPosition=4>

Stalin e della repressione della rivolta ungherese, e nel 1957 intraprenderà un viaggio in Cina, in occasione del quale aderirà alla causa rivoluzionaria in maniera totale e appassionata.

Il vissuto di Malaparte sembra torcersi e incresparsi su elementi in contraddizione tra loro. Difficile scindere la dimensione pubblica da quella privata e da quella letteraria. È più appropriato considerare Malaparte un personaggio. E a insistere sulla definizione di Malaparte come un personaggio è stato Alberto Moravia in un'intervista a Radio tre del 20 Luglio 1957, [2] nella quale Malaparte viene descritto come un personaggio che si è servito della sua arte come di un piedistallo, un personaggio che ha fatto prevalere l'elemento narcisistico su quello professionale. In un passaggio Moravia gli riconosce l'invidiabile talento di essere stato un saccheggiatore sociale, e di aver avuto conoscenze tra generali, banchieri, capi d'industria e proprietari terrieri. Malaparte è stato egli stesso artefice del personaggio che s'è cucito addosso, un personaggio che è difficile sottrarre al mito.

[2] <https://www.raiplaysound.it/audio/2017/05/Curzio-Malaparte-la-scrittura-come-avventura-67b173d9-7884-48bd-b244-59c83381ccdb.html>

Il luogo giusto a conservare l'eredità mitica di Curzio Malaparte non può che essere un luogo altrettanto mitico come Capri, un'isola vissuta come luogo di infinita beatitudine, appartenente a una geografia più mitica che reale. Omero la chiamerà *l'isola delle sirene* nel XII libro dell'Odissea, quello nel quale Ulisse, proprio come gli era già stato preannunciato da Circe, si imbatte nelle sirene, nel tratto di mare tra Capri e Sorrento, per questo *il mare delle sirene*. Strabone invece tra il II e il III sec. d.C, nel tracciare la geografia della penisola italiana, scrive:

subito dopo Pompei c'è Sorrento, città della Campania dove si trova l'Athenaion, che alcuni chiamano promontorio delle Sirene: sulla punta del promontorio c'è un tempio di Athena, fondato da Odisseo. Di lì all'isola di Capri c'è un breve tratto di mare. Doppiando il promontorio, ci sono alcune isolette deserte e rocciose, che chiamano Sirene. (Braccesi & Nocita 2016, 15)

Secondo una versione tarda di una leggenda, Partenope, una delle sirene vinte e umiliate dall'ingegno di Ulisse, si sarebbe gettata in mare per la disperazione, e il suo corpo, spinto dalle onde e giunto alle foci del Sebeto, si sarebbe arenato nel luogo dove sarebbe quindi sorta una città con il suo nome, Pertenope, chiamata poi Napoli (Grieco 2017). In età romana Capri fu l'isola prediletta da Augusto, mentre Tiberio scelse di vivere per anni nell'isola. Qui fece costruire, non lontano dalla sua villa Jovis, un grande faro che divenne una delle meraviglie del mondo antico. Capri è stata isola felice e patria delle frivolezze nell'immaginario ottocentesco, e durante il fascismo è stata riscoperta, in virtù dell'interesse a tracciare un'analogia tra l'impero di Augusto e quello fascista. Lea Vergine nel tentativo di ricostruire le ragioni che hanno portato a Capri molte figure dell'intelligenza politica e culturale internazionale, scrive:

l'isola non è stata solo l'estenuata *féerie* di dissidenti vittoriani, esteti dannunziani, facoltosi disoccupati, dilettanti supremi, né il palcoscenico di tanti incontrarsi e dirsi addio; piuttosto il polo magnetico, il punto di confluenza, la tappa obbligata, il luogo geometrico di amicizie e congedi dei più disparati destini, cardine attorno al quale ha ruotato grandissima parte della cultura e della politica dal 1905 al 1935,

tanto per mettere a fuoco un periodo aureo che oggi sembra arcaico ma il cui senso non ha cessato di creare aspettative. (Vergine 1983, 8)

E si può dire continui a farlo.

La vicenda dell'edificazione della casa è altrettanto controversa.

L'edizione del 26 Novembre 1943 del New York Times [3]

riporta la notizia dell'arresto di Curzio Malaparte per mano degli Alleati, avvenuto nella casa acquistata e arredata con i guadagni del giornalismo fascista. Dell'adesione al fascismo s'è già detto, quanto alla villa è più corretto dire che Malaparte compra prima la lingua di terra di Capo

Massullo, quando è soltanto una roccia coperta di vegetazione spontanea (Ferrari 2008, 15). Su questa farà poi costruire la villa tra la primavera del 1938 e l'estate del 1942. Nel 1938 Malaparte dà l'incarico ad Adalberto Libera, uno dei protagonisti della storia dell'architettura italiana del '900 (Argan 1975). Esponente del Razionalismo, nel 1927 si unisce al Gruppo 7 (Costanzo 2004) con il quale condivide il bisogno di prendere le distanze dalle avanguardie storiche e dal loro atteggiamento romantico. In Libera è forte il desiderio di prendere parte a una modernità architettonica che avesse una propria specifica identità, orientata a stringere delle relazioni con le istituzioni e a staccarsi dall'accademia. Vicino al fascismo, tenta di superare gli strascichi di un dibattito tra innovatori e conservatori del regime ed è autore di opere-chiave della propaganda fascista come il Palazzo dei Congressi e il palazzo delle Poste a Roma (Garofalo & Varesani 1989). Il progetto per villa Malaparte si sviluppa su tre piani di lunghezza diversa, come soluzione di adattamento ai dislivelli del terreno roccioso. Il risultato è un'integrità dei volumi che emula la compattezza totemica dei faraglioni che la attorniano. La pianta allungata, lanciata verso il mare, ricorda la forma di una nave. Nell'iconografia cristiana la nave è presente come simbolo del viaggio e della vita che deve essere condotta in salvo nel porto della vita eterna, superando le difficoltà del mare in tempesta e le tentazioni delle sirene (Biedermann 1991, 317). Una forma quindi altamente evocativa, in perfetta armonia con la natura piuttosto che all'organizzazione funzionale che è propria dell'architettura. Dell'adesione al razionalismo resta traccia nella ricerca del rigore, nell'approccio logico e consapevole, e nella purezza progettuale, dalle quali traspare un'aspirazione a una forma ascetica. Emerge l'uso da parte dell'architetto di *oggetti simbolici*: elementi oggettuali e plastici portati alla scala dell'architettura, che qui si manifesta nell'unità del volume, come fosse stato disegnato senza staccare la matita dal foglio e fosse il frutto di un unico atto creativo che annulla l'architettura in un'immagine che parla di sé (Garofalo & Varesani 1989, 9). Segni invece del tradimento alle intenzioni razionaliste emergono dall'intervento di Curzio Malaparte sul progetto, in corrispondenza dell'assenza dell'architetto dal cantiere a partire dall'aprile dello stesso anno, da ricondurre presumibilmente all'inizio dei lavori del Palazzo dei Congressi. Nelle tavole delle diverse versioni del progetto resta traccia delle modifiche apportate all'originale presentato da Libera il 14 marzo 1938. La modifica più sostanziale di certo riguarda il collegamento tra il pianterreno e il solarium: una scala a forma di cuneo, di 33 gradini, che dalla vegetazione corre sull'ampia terrazza a picco sul mare. A interrompere l'orizzontalità della terrazza, soltanto un muro ricurvo intonacato di bianco

[3] <https://www.nytimes.com/1943/11/26/archives/allies-take-fascist-from-villa-in-capri-curzio-malaparte-suckert.html?searchResultPosition=7>

che si assottiglia allungandosi verso il mare, come una vela che si incurva in uno spazio intimo. L'intervento di Malaparte ha contribuito a frantumare il rigore della struttura portante e le relazioni strutturali ordinarie, pur mantenendo la purezza volumetrica e l'equilibrio con la natura circostante. L'eccezionalità della scalinata è una delle ragioni alla base della generazione di metafore che provano a rispondere sul significato dell'architettura della villa. Con la possibilità che ne deriva di leggere lo spazio come un paesaggio di segni.

Ziggurat, teatro, prigione

È facile immaginare cosa abbia ispirato a Malaparte la forma della scala, a partire da una foto del 1934 che lo ritrae ai piedi della scalinata della chiesa dell'Annunziata a Lipari, modellata sul pendio roccioso che porta al sagrato della chiesa. Malaparte ebbe modo di visitarla durante la sua prigionia nell'isola. Così come è incontestabile la funzione di solarium. Ma funzione e origine sembrano insufficienti a spiegare l'iconicità della scala e il significato che essa assume.

La funzione simbolica della gradinata sembrerebbe quella di unire il basso all'alto, la terra al cielo. A partire da questa intuizione si apre la possibilità di leggere la *casa come ziggurat*, l'architettura che simboleggia il pilastro che separa il cielo dalla terra rendendone possibile la loro congiunzione. Emblematico sembra il riferimento alla costruzione del tempio ziggurat di Babilonia che nella bibbia è simbolo della tracotanza umana che porta a voler ascendere al cielo con i soli mezzi terreni; un tentativo smodatamente disperato dell'umanità di ricostruire, contro la volontà di dio, l'asse tra cielo e terra, spezzato dal peccato originale (Biedermann 1991, 61). Nella bibbia il tentativo è associato alla punizione divina attraverso la nascita delle differenti lingue allo scopo di impedire definitivamente il proposito. La leggenda di Babele si lega anche al rito della salita e dell'ascesa che corrisponde a una sorta di sublimazione dello spazio profano e a un desiderio di diventare immortale. Anche la letteratura vedica è ricca di desideri di ascensione celeste, per mezzo della salita cerimoniale di una scala. Per non citare le visioni mistiche e le estasi che prevedono tutte un'ascensione al cielo. Nelle tradizioni religiose del mondo antico, la dottrina dell'ascensione ebbe enorme popolarità. Per citarne alcuni esempi:

Giacobbe sognò una scala che giungeva al cielo e gli angeli del Signore salivano e scendevano su quella scala. [...] Nella tradizione islamica, Maometto vide una scala che saliva dal Tempio di Gerusalemme (il centro per eccellenza) fino al Cielo [...]. Così Dante vide, nel cielo di Saturno, una scala d'oro innalzarsi vertiginosamente fino all'ultima sfera celeste, sulla quale salivano le anime dei beati. [...] San Giovanni della Croce rappresenta le tappe della perfezione mistica per mezzo di una salita del monte Carmelo, e illustra da sé il proprio libro come una montagna dalla lunga e faticosa ascesa. (Eliade 1976, 69)

L'architettura della gradinata si presta quindi a essere letta come luogo e strumento di ascensione, nonché tentativo di prendere le distanze dalla quotidianità. La scala potrebbe riflettere il desiderio di elevarsi, ponendo la casa come tempio sacro e dimora della divinità.

Sembrano esserci gli elementi sufficienti per attribuire a Malaparte una sorta di complesso di Babele: un desiderio ascensionale e di evasione, che va oltre le esigenze funzionali dell'architettura, e che pare al contrario ribadire l'inutilità. Un sogno babelico in cui si mescolano architettura e spazio sacro e nel quale l'utilità viene rimessa alla capacità di immaginare l'infinito.

Facendo invece prevalere la relazione tra l'ambiente naturale e la casa, la struttura cuneiforme evoca l'architettura del teatro greco, spesso collocata presso un pendio e scavata nella roccia. Nello specifico sembra esserci un'analogia con le scale a forma di cuneo che tagliano verticalmente, dividendola in più parti, la cavea – lo spazio semicircolare destinato al pubblico. Il volume parzialmente interrato si adatta perfettamente alla situazione orografica, con l'effetto di una casa perfettamente incastonata nella roccia, quasi fosse parte della vegetazione spontanea. Pare quindi aprirsi la possibilità di leggere la *casa come teatro*, una lettura avvalorata dall'immersione totale negli elementi naturali, tipica della tragedia classica. Lo spazio della villa, investito da una carica drammaturgica, diventa luogo della rappresentazione, nel quale il dramma è il paesaggio. Ma nella sensibilità al paesaggio non c'è mimetismo. La scelta di dipingerla di rosso infatti tradisce il desiderio di mimetizzarla con la natura intorno. Sembra come di intravedere una lucertola rossa annidata negli anfratti della roccia. Il rosso rivendica qui il suo valore di colore archetipico, essendo stato tra i primi che l'essere umano abbia imparato a produrre e a usare, e tra i più ricchi di valenze simboliche (Pastoureau 2016). Nella *Storia Naturale* Plinio rimpiange i toni sobri e opachi di un tempo e condanna i colori frivoli della Roma Imperiale. Il primato era proprio dei rossi: ocre rossa, ematite e cinabro, quest'ultimo era il pigmento più vistoso e più costoso e per questo il più richiesto dai proprietari che volessero fare vanto della propria ricchezza. È lo stesso rosso che si trova in maniera massiccia a Pompei. Un passato che pare riecheggiare nella scelta di Malaparte di concepire la sua villa di quello stesso rosso. Se l'immersione negli elementi naturali si può dire quindi essere stata tradita dal colore, è stata invece confermata dalla scelta di materiali da costruzione che siano in continuità con il luogo:

mi apparve chiaro, fin dal primo momento, che non solo la linea della casa, la sua architettura, ma i materiali con cui l'avrei costruita, avrebbero dovuto essere intonati con quella natura selvaggia e delicata. Non mattoni, non cemento, ma pietra, soltanto pietra, e di quella del luogo, di cui è fatto il monte. (Talamona 1990, 81)

La villa trasforma quindi il paesaggio in un ambiente poroso che riesce a mescolare in maniera armonica gli elementi di una natura selvatica e gli interventi antropici. In questo senso il testo di Francesco Puccio sulla drammaturgia dello spazio del teatro sembra essere assai proficuo. Nello specifico il riferimento al teatro di Eschilo offre gli strumenti utili a leggere lo spazio di villa Malaparte come spazio del dramma. Al pari dell'Oresteia, una piena comprensione della villa è possibile solo se letta nella sua relazione con lo spazio nel quale si colloca (Puccio 2018, 42). L'uso che Eschilo fa dello spazio rappresenta una novità nella storia del teatro. L'Agamennone per esempio si apre con l'immagine di una sentinella che dal tetto del palazzo degli Atridi vede i fuochi che segnalano la presa di Troia e si augura che presto possa fare ritorno Agamennone. A questo punto la reggia

assume una carica drammatica e un'importanza strategica, dandosi come spazio che connette i destini delle città di Argo e di Troia. Lo spazio della villa sembra porsi allo stesso modo come spazio del dramma, dialettico in quanto riesce a essere insieme contenitore rappresentativo e contenuto rappresentato (Puccio 2018, 42-43). La villa riesce a lasciarsi osservare dal mare e dall'isola, e insieme a guardare essa stessa il mare. Un verbo capace di declinarsi al passivo e all'attivo. In questo senso le parole della quarta di copertina dell'edizione italiana del testo che Roland Barthes dedica alla Tour Eiffel sembrano cucite addosso a villa Malaparte:

spettacolo guardato e guardante, edificio inutile e insostituibile, mondo familiare e simbolo eroico, testimone di un secolo e monumento sempre nuovo, oggetto inimitabile e incessantemente riprodotto, essa è il segno puro, aperto a tutti i tempi, a tutte le immagini e a tutti i sensi, metafora senza freno; attraverso la Tour Eiffel, l'uomo esercita la grande funzione dell'immaginario, che è la propria libertà, poiché nessuna storia, per quanto oscura, ha mai potuto sottrargliela. (Barthes 2009)

L'ambivalenza dello sguardo rende la villa unica. La carica dialettica deve essere stata molto chiara a Jean-Luc Godard, che decide di chiudere *Il disprezzo* con una carrellata laterale su Ulisse – personaggio meta-filmico del film sull'Odissea girato all'interno del film da Fritz Lang nel ruolo di se stesso. Nella scena in cui Ulisse vede per la prima volta Itaca, egli percorre il lato più corto del solarium, con lo sguardo lanciato oltre quel mare immenso, dove lo aspetta casa. Villa Malaparte nella vicenda filmica è il luogo in cui matura il disamore della coppia protagonista, un luogo fatale per la drammaturgia della coppia, nel quale il *disprezzo* del titolo diventerà inconciliabile. Nella carrellata finale Ulisse riesce a ribaltare questa centralità della casa per proiettare la vicenda oltre di essa, oltre il mare, su un'altra casa.

Può essere utile ritornare a Barthes:

la Torre (e questo è uno dei suoi poteri mitici) trasgredisce questa separazione, questo divorzio abituale tra il *vedere* e l'*esser visto*; essa compie un moto circolare assoluto tra le due funzioni; è un oggetto completo che ha, oseremmo dire, i due sessi dello sguardo. Questa posizione radiante nell'ordine della percezione le conferisce una propensione prodigiosa al significato: la Torre attira il senso, come un parafulmine attira la folgore; per chi ama il significato essa svolge un ruolo prestigioso, quello di un significante puro, ossia di una forma a cui gli uomini attribuiscono incessantemente *sensò* (che traggono a piacimento dalle loro conoscenze, dai loro sogni, dalla loro storia), senza che questo senso sia mai finito o determinato: chi può dire cosa sarà mai la Torre per l'umanità che verrà? Si può con certezza dire che sarà sempre qualcosa, e qualcosa dell'umanità stessa. Sguardo, oggetto, simbolo, tale è il circuito infinito di funzioni che le permette di essere ben altro e ben più della Tour Eiffel. (Barthes 2009, 15-16)

Soffermandoci ancora sulla dimensione dialettica della villa, può essere fruttuoso analizzare l'uso delle finestre: quelle del salone molto ampie e aperte su un mare puntellato dai faraglioni, e quelle sul fianco dell'edificio, più piccole e sbarrate da grate di ferro. Le prime aprono a un desiderio di evasione, le seconde si godono la dimensione di isolamento. Una dialettica che conduce al modo in cui Malaparte ha vissuto l'esperienza di

prigionia, dovuta al suo mancato allineamento al regime fascista, che lo portò prima nel carcere romano di Regina Coeli, poi a Lipari. Durante i 7 mesi nell'isola, quasi interamente spesi a leggere Omero, in Malaparte nasce il desiderio di avere una casa sospesa tra cielo e mare. Dall'esperienza di reclusione e immersione nel paesaggio delle Eolie è possibile quindi generare la metafora della *casa come prigionia*, legata alla straordinarietà del sito di Capo Massullo e alla sua condizione di isolamento. La lettura di *Fughe in prigionia* in questo senso è illuminante. Il desiderio vivo quanto doloroso di costruire un luogo in cui isolarsi nasce da una malinconia tinta di venature esistenziali, come emerge da una lettera allo scrittore Armando Meoni scritta durante il confino nell'Aprile del 1934:

troppo mare, troppo cielo, per un'isola così piccola, e per uno spirito così inquieto. L'orizzonte è troppo grande, mi ci annego. Sono una fotografia, un quadro troppo piccolo per una cornice così grande. Colpa della ristrettezza dell'isola, della mancanza di un armonico rapporto tra l'immenso spazio che circonda l'isola, e la piccola macchina dell'organismo umano. (Talamona 1990, 41)

L'esperienza del confino è stata per Malaparte una grande lezione di libertà, una libertà assaporata nello spazio della prigionia (Malaparte 1954). E da allora la dimensione di isolamento e solitudine è rimasta per Malaparte l'unica possibilità di esercitare la propria libertà. Se ne trovano dei riferimenti nella prefazione alla seconda edizione di *Fughe in prigionia*, scritta a Capri nel 1943, nella quale egli cita le parole scritte nei primi giorni di confino a Lipari:

oggi più che mai sento che la cella n.461 del quarto braccio di Regina Coeli è rimasta dentro di me, è divenuta la forma segreta del mio spirito. Oggi più che mai mi sento come un uccello che abbia ingoiata la propria gabbia. Mi porto la mia cella con me, dentro di me, come una donna incinta porta il suo bambino nel ventre. [...] oggi che vivo in un'isola, in una casa triste, dura, severa, che mi son costruita da me, solitaria sopra uno scoglio a picco sul mare: una casa che è lo spettro, l'immagine segreta, della prigionia. L'immagine della mia nostalgia. (Malaparte 1954, xvii-xviii)

La casa emerge quindi come un luogo privato di raccoglimento, a memoria di un confino che è stato un grande esercizio di libertà.

Il richiamo al vissuto di Malaparte è l'elemento cerniera che conduce alla metafora più prolifica e degna di interesse perché proposta da Malaparte stesso: la *casa come me*, la casa come autoritratto costruito su pietra. Se Libera ha progettato la casa nella forma di un oggetto serio, razionale e utile, Malaparte vi infonde una carica segnica e onirica che sfiora naturalmente i confini dell'irrazionale. L'architettura mescola sogno e funzione, diventando l'espressione di un'utopia: l'uso non fa altro che custodire il significato. Se è vero quindi che nella definizione di *casa come me* ci troviamo davanti a una metafora costruita dallo stesso Malaparte, bisogna chiedersi che tipo di metafora sia. La si è definita in primo luogo annunciata perché in un testo che titola *Ritratto di pietra* le intenzioni di Malaparte sono esplicite:

il giorno che mi sono messo a costruire la casa non credevo che avrei disegnato un ritratto a me stesso. Il migliore di quanti ne avrei disegnati finora in letteratura.

Da tutto ciò che vi è di autobiografico nelle opere di ogni scrittore, è facile trarre degli elementi, le linee del suo ritratto morale. [...] Ma non m'era mai avvenuto di mostrare quale io sono, come quando mi sono provato a costruire una casa. (Talamona 1990, 81)

Malaparte e la sua villa possono quindi dirsi legati metonimicamente. Posto che la metonimia sia la sostituzione di un semema con uno dei suoi semi, o di un sema col semema a cui appartiene, dove per sema si intende un'unità minima di significato e per semema un insieme di semi (Fabbri 2007), è su questa sostituzione, questo spostamento che si innesta il processo metaforico. La sostituzione di un termine letterale, come *casa* (quello che le convenzioni richiederebbero in quel determinato posto) con un termine figurato come *ritratto*, che crea uno straniamento e richiede un lavoro di interpretazione. Andando in questa direzione è prezioso l'approccio di Umberto Eco alla metafora e la sua insistenza sul suo valore conoscitivo (Eco 1984). La metafora non sarebbe soltanto un fronzolo retorico, funzionale a generare stupore, ma avrebbe la capacità di mostrare nuovi aspetti di ciò che pensiamo già di conoscere, di stimolare la messa in gioco non solo di similarità, che consiste nell'individuare ciò che è simile, ma anche le opposizioni, mettendo in relazione elementi che non hanno alcuna connessione tra loro, una connessione che resta fuori dal regno della logica e si realizza soltanto nella metafora.

Ma dove conduce questo inerparsi per metafore? Il pericolo non è che si possano confondere con ciò che semplicemente intendono evocare? Nietzsche restituisce tutta la realtà di questo rischio: «noi crediamo di sapere qualcosa delle cose stesse, quando parliamo di alberi, colori, neve e fiori e tuttavia non disponiamo che di metafore delle cose, che non esprimono in nessun modo le essenze originarie» (Nietzsche 2016). La risposta a questo timore arriva da Kafka:

molti si lamentano che le parole dei sapienti siano sempre è soltanto similitudini che però non si possono applicare alla vita d'ogni giorno, la sola che possediamo. [...] In fondo tutte queste similitudini dicono soltanto che l'Inconcepibile è inconcepibile, e questo si sapeva. Ma altre sono le cose che ci affaticano ogni giorno. A questo punto uno disse: «Perché vi opponete? Se seguiste le similitudini, voi stessi diverreste similitudini, e quindi sareste liberi dal travaglio quotidiano». Un altro disse: «Scommetto che anche questa è una similitudine». Disse il primo: «Hai vinto». Disse il secondo. «Ma purtroppo soltanto nella similitudine». Disse il primo: «No, nella realtà: nella similitudine hai perduto». (Kafka 1970, 459)

Sembra quindi impossibile sfuggire all'impasse di parlare delle metafore con le metafore. Il linguaggio non mantiene la sua promessa di essere gnosologicamente esaustivo. Ma del resto ciò che più conta non sono le parole ma le immagini che esse riescono a produrre. E qual è in definitiva l'immagine prodotta da villa Malaparte? Quella di essere un autoritratto del suo autore. L'oggetto che più di tutti riesce a cristallizzare la sua figura in un'immagine eterna.

Traduzioni

Leggere il progetto di villa Malaparte alla luce degli scritti di Malaparte stesso è sembrato fin qui imprescindibile. A questo punto diventa irrinunciabile analizzare il passaggio de *La pelle* ambientato nella casa per sondare le possibilità di vedere tra il progetto letterario e quello architettonico una forma di traduzione di un linguaggio verbale in uno visivo e viceversa. Si avrà quindi la possibilità di leggere come traduzione intersemiotica, ossia l'interpretazione di segni non verbali, come il paesaggio, per mezzo di un sistema di segni verbale, la resa in forma di scrittura. E quindi leggere il progetto della villa come traduzione intersemiotica, a partire dal rapporto con gli scritti di Malaparte, nello specifico le pagine de *La pelle* nelle quali ne vengono descritti gli spazi della villa. Posta la traduzione intersemiotica o trasmutazione come l'interpretazione dei segni non linguistici per mezzo di sistemi di segni linguistici (Jakobson 1959) si può interpretare la scrittura di Malaparte come un esercizio di ekfrasi, ossia la traduzione di un testo visivo in uno scritto. Un esercizio che va oltre la vista e l'immaginazione di uno spazio, ma si cimenta nella traduzione in parole dell'immagine di questo stesso spazio. Una descrizione così vivida da avere l'impressione di averla sotto gli occhi (Eco 2013). Quello che serve è infatti che le parole siano capaci, tramite l'effetto retorico di rendere evidenti fenomeni visivi. Un esempio si trova all'interno de *La pelle* di Malaparte, nel racconto che Malaparte nei suoi stessi panni racconta della visita in casa sua di un generale tedesco:

un giorno a Capri la mia fedele house-keeper, Maria venne ad avvertirmi che un generale tedesco, accompagnato dal suo aiutante di campo, era nell'atrio, e desiderava visitare la casa. [...] Lo accompagnai di stanza in stanza per tutta la casa, dalla biblioteca alla cantina, e quando tornammo nell'immenso atrio dai finestroni aperti sul più bel paesaggio del mondo, gli offrì un bicchiere di vino del Vesuvio, dei vigneti di Pompei. Disse *prosit* levando il bicchiere, bevve tutto di un fiato, poi, prima di andarsene, mi domandò se avessi comprato la casa già fatta, o se l'avessi disegnata e costruita io. Gli risposi – e non era vero – che avevo comprato la casa già fatta. E con un ampio gesto della mano, indicandogli la parete a picco di Matromania, i tre scogli giganteschi dei Faraglioni, la penisola di Sorrento, le isole delle Sirene, le lontananze azzurre della costiera di Amalfi, e il remoto bagliore dorato della riva di Pesto, gli dissi: «Io ho disegnato il paesaggio». (Malaparte 2010, 209)

Nella scrittura Malaparte compie un lavoro di regia in cui a poco a poco si lascia in ombra il suo ospite, la visita inattesa, per non parlare dello stupore generato dal fatto che si trattasse di un generale tedesco. Il racconto stacca sul Maresciallo Rommell, che a quel punto diventa un uomo capace di provare soltanto ammirazione per la sua casa, per tuffare chi legge nel paesaggio, attraverso e oltre quei finestroni aperti sul mare. Il gesto muto e ampio della mano, che mostra ed elenca, riesce a sfogliare il panorama, un velo alla volta, e a presentare allo sguardo i luoghi che lo rendono *il più bel paesaggio del mondo*, procedendo in un affondo, dal più vicino al più lontano, in un esercizio di prospettiva aerea. I tre scogli più vicini appaiono *giganti*, la costiera amalfitana è invece descritta come una *lontananza azzurra*, mentre della riva di Pesto si percepisce soltanto il *bagliore* reso ancora più tenue dall'aggettivo *remoto*. Il gioco antifrastico in chiusura

conferma l'efficacia retorica del gesto della mano, la sua valenza ironica e l'intenzione di dire tutto il contrario di tutto. L'unica cosa a cui Malaparte non ha lavorato è proprio il paesaggio, o forse bisogna assecondare l'ironia e ammettere che la genialità dell'intero progetto sta nell'averla pensata incastonata in quel paesaggio.

Epilogo

La villa è insieme sguardo, oggetto e simbolo, e tutto quello che chi la guarda riesce a porre in essa: ciascuno dei frame citati nel prologo, tratti dalla filmografia e dalle riviste, e ciascuna delle metafore rintracciate in essa – un elenco di immagini potenzialmente infinito. Il destino di chi prova a leggere villa Malaparte però è quello di Cassandra che, in un accesso di delirio, immobile davanti alla reggia di Agamennone, riesce ad accogliere la profezia dell'omicidio che si sta per consumare al suo interno, come la leggesse attraverso le sue mura. Allo stesso modo bisogna tentare di indovinarne il significato di villa Malaparte leggendo attraverso l'intrico di segni su cui è stata costruita. Lungo il percorso ci si può sentire come inabissati dalle acque scure delle analogie, dei simboli e delle metafore, ma per non abbandonare il paradosso, in chiusura il prologo dell'Agamennone corre in soccorso: «Il resto taccio: un grosso bove sta sulla lingua. E la casa stessa, se prendesse voce, molto chiaramente parlerebbe: io, a chi sa, parlo volentieri; a chi non sa, taccio». (Eschilo 1981, 5)

Bibliografia

- Argan, G. C. (1975). *Libera*. Padova: Editalia.
- Barthes, R. (2009). *La tour Eiffel*. Trad. it. di C. Medici. Milano: Abscondita.
- Biedermann, H. (1991). *Enciclopedia dei simboli*. Trad. it. di G. Moretti. Milano: Garzanti.
- Costanzo, M. (2004). *Adalberto Libera e il gruppo 7*. Roma: Mancosu.
- Eco, U. (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Eco, U. (2013). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Eliade, M. (1976). *Trattato di storia delle religioni*. Trad. it. di V. Vacca. Torino: Boringhieri.
- Eschilo. (1981). *Agamennone*. Trad. it. di R. Cantarella. Milano: Mondadori.
- Grieco, A. (2017). *Atlante delle sirene*. Milano: il Saggiatore.
- Fabbri, P. (a cura di). Greimas A. J. & Courtés, J. (2007). *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Mondadori.
- Ferrari, M. (2008). *Adalberto Libera: casa Malaparte a Capri 1938-1942*. Bari: Illos.
- Garofalo, F. & Varesani, L. (a cura di). (1989). *Adalberto Libera*. Bologna: Zanichelli.
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. In Brower, R. A. (a cura di). *On Translation*. Harvard University Press.
- Malaparte, C. (1954). *Fughe in prigione*. Firenze: Vallecchi.
- Malaparte, C. (2010). *La pelle*. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, F. (1982). *Ditirambi di Dioniso e Poesie Postume*, Trad. it. di G. Colli. Milano: Adelphi.
- Nietzsche, F. (2016). *Linguaggio e verità*, Trad. it. di M. Carassai. Roma: Lit.
- Pastoureau, M. (2016). *Rosso. Storia di un colore*. Trad. it. di G. Calza. Milano: Ponte alle Grazie.
- Polin, G. & Marzari, G. (a cura di). (1989). *Adalberto Libera. Opera completa*. Milano: Electa.
- Talamona, M. (1990). *Casa Malaparte*. Torino: Cittàstudi.
- Vergine, L. a cura di (1983). *Capri 1905/1940 Frammenti postumi*. Milano: Feltrinelli.
- Puccio, F. (2018). *Drammaturgia dello spazio: il teatro greco tra testo e contesto della rappresentazione*. Padova: Padova University Press.
- Allies Take Fascist from Villa in Capri; Curzio Malaparte Suckert Once Strongest Pen of Party, *New York Times*, 26 Novembre 1943.
- Malaparte Dies; Italian Writer. Author of *Kaputt* Who Aided Mussolini's Rise Later Was Jailed at Hitler's Request. *New York Times*, 20 Luglio 1957.